ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

WEGLEITUNGEN
DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS DER STADT ZÜRICH

51

Nos 52, 53, 55, 57, 59-64, 66-68, 70, 72, 75 are pre-war but different color.

WEIHNACHTS-AUSSTELLUNG

Schweizerischer Werkbund, Ortsgruppe Zürich

Indische Miniaturen und orientalische Stoffe
aus Winterthurer Privatbesitz

2. Dezember 1923 — 13. Januar 1924

Aufführungen des Schweizer. Marionettentheaters
Dezember 1923 — Januar 1924

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

1-15

25.12.1923

Zur Einführung.

737/24

DASS in der Weihnachtsausstellung unseres Kunstgewerbemuseums den kunstgewerblichen Arbeiten der Zürcher Werkbundleute der erste Platz eingeräumt ist, versteht sich nachgerade von selbst. Diese Jahresschau der Ortsgruppe hat sich eingebürgert. Wenngleich von Umfang bescheiden und in der Hauptsache auf zürcherische Leistungen beschränkt, vermag sie doch, das augenblickliche Gesicht unserer deutschschweizerischen Werkkunst deutlich erkennen zu lassen.

Denn in dem allgemeinen Streben nach selbständigem, zeitgemäßem Ausdruck auch im Bereiche der handwerklichen Erzeugnisse künstlerischer Art steht Zürich keiner andern Schweizerstadt nach. Und sein Zusammenhang mit dem Auslande, der nicht zum wenigsten durch junge Zürcher, die an außerschweizerischen Pflegstätten reger künstlerischer Arbeit als ausübende, lehrende und lernende Kunstgewerbler tätig sind, lebendig erhalten wird, bürgt dafür, daß bei aller einheimischen Eigenart der Sinn wach bleibt für die unserer Zeit allenthalben gemeinsamen Ziele. Zudem hat die Zürcher Werkbundgruppe die Beteiligung an ihrer Jahresschau nicht streng auf ihre Mitglieder beschränkt sondern sie auf Gäste ausgedehnt, die teils anderen Ortsgruppen zugehören, teils außerhalb des Bundes geblieben sind und nur mit ihrer künstlerischen Gesinnung ihm nahe stehen. Alle jedoch, ob Mitglieder oder Gäste, haben ihre Arbeiten vor der Zulassung zur Schau dem Urteil einer Jury unterziehen müssen. Was darnach in die Ausstellung aufgenommen wurde, darf Anspruch erheben der Beachtung wert zu sein. Auch des Ankaufes. Es ist dringend zu

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

wünschen, daß recht viele die Gelegenheit wahrnehmen, für den eigenen Bedarf oder zu Geschenkzwecken unter dem Ausgestellten etwas Passendes zu erwerben. Das Gute kaufen, heißt die Sache unserer Werkkunst und ihrer Vertreter nachhaltig fördern.

Während die Werkbundausstellung in den zahlreichen Vitrinen des Sammlungsraumes ihren Platz erhalten hat, beherbergt der Eingangssaal im Rahmen orientalischer Stoffe eine kleine aber auserlesene Sammlung indischer Miniaturen, die, wie auch die Mehrzahl der Gewebe, liebenswürdigerweise aus Winterthurer Privatbesitz uns für einige Wochen zur Ausstellung überlassen wurden, wofür alle Freunde und Bewunderer morgenländischer Kunst mit uns dankbar sein werden.

Im andern Teile der Museumsräumlichkeiten hat nach zweijähriger Pause wieder einmal das Schweizerische Marionettentheater für einige Wochen eine Stätte erhalten. Mit seinen Aufgaben und Zielen gehört es nicht minder in unseren Pflegebereich als irgend eine der gewerblichen Künste. Stellen diese sich vornehmlich in den Dienst der praktischen Erfordernisse unseres Daseins, so gewährt uns das Theater die Befriedigung, ein tief in uns wurzelndes geistiges Bedürfnis zu betätigen, indem wir das Leben mit all seiner Komik und Tragik in einem vereinfachten und gesteigerten, von allen Zufälligkeiten befreiten Spiegelbilde uns vor Augen führen. Nirgendwo läßt sich das schöner und eindrucksvoller verwirklichen als auf der Marionettenbühne, denn sie ist das Reich der fast unbegrenzten Möglichkeiten. Ihr ist auch das noch darstellbar, was dem großen Theater versagt bleibt. Was nur in der Welt der Träume und Vorstellungen sich zu ereignen vermag und aller Wirklichkeit spottet, selbst dessen bemächtigt sie sich und und zaubert es in die Erscheinung. Sie kann und darf es, weil sie samt und

sonders eine freie Schöpfung der menschlichen Phantasie ist. Ihre Mimen haben vor dem Schauspieler des großen Theaters den gewichtigen Vorzug, daß sie aller Eitelkeit und Willkür bar sind und in Gebärde und Bewegung stets auf das Wesentliche sich zu beschränken haben, daher groß wirken.

Manches Jahrzehnt ging achtlos an dieser uralten Erfindung des menschlichen Spieltriebes, dem Puppentheater vorüber, sodaß es fast in Vergessenheit geriet. Doch mehr und mehr werden jetzt seine ungewöhnlichen künstlerischen Vorzüge erkannt und seine hervorragende Eignung, der Jugend für ihren Erfindungstrieb und ihren Hunger nach Erlebnissen ein Tummelfeld zu bieten. Durch die Erkenntnis dieser Werte bewogen, haben die Kreise derer, die sich die Förderung der Gemeindestuben und Gemeindehäuser angelegen sein lassen, die Durchführung von Marionettenspielen in den Bereich ihrer Aufgaben einbezogen und damit den Anfang gemacht, daß sie die Herausgabe einer kleinen aber an Abbildungen und veranschaulichenden Darstellungen reichen Schrift übernahmen, die den Direktor des Kunstgewerbemuseums zum Verfasser hat und außer einem Überblick über die Geschichte der Marionette auch Anleitung gibt, wie das junge Volk ein Puppen- oder ein Schattentheater für den Hausgebrauch selber anfertigen kann.

Waren nun zwar in der Stadt Zürich die Marionetten seit ihrem Auftreten im Winter 1921/1922 nicht mehr zu sehen — mit einer Ausnahme, die sich jedoch in geschlossenem Kreise abspielte — so steckten sie doch nicht völlig im Dornröschenschlaf sondern haben inzwischen noch anderwärts ihre Fähigkeit erwiesen, zu fesseln und zu ergötzen. Das kunstliebende Winterthur nahm sie im Dezember vorigen Jahres bei sich auf, und

kürzlich wurden sie wiederum dorthin berufen um bei einer Festlichkeit mitzuwirken.

Der Spielplan dieses Winters umfaßt außer dem stimmungsvollen, auf alten deutschen Volksliedern und Volksspielen fußenden Weihnachtsspiel »Das Gotteskind« und Poccis unverwüstlicher »Zaubergeige« zwei neue Nummern, die von vornherein des größten Anklanges sicher sein dürfen: das musikalisch köstliche Singspiel »Bastien und Bastienne« von W. A. Mozart, zu dem Puppen und Bühnenbilder in völlig neuzeitlichem Geiste von Paul Bodmer und Carl Fischer geschaffen wurden, und das Spiel aller Spiele, »Doktor Faust«, dessen uralte Form sich für diesen Zweck eine schweizerische Bearbeitung hat gefallen lassen müssen, in der die komische Figur des Hanswurst nunmehr als Hans Joggel nicht mehr münchnerisch redet, sondern so, wie uns der Schnabel gewachsen ist. Auch der »Faust« erscheint in völliger Neuaufmachung und dies dank der stattlichen Summe, die von einem Winterthurer Kunstfreunde für den Zweck gespendet wurde. In den musikalischen Rollen der Stücke wirken ausschließlich Berufssänger, in den übrigen zum Teil hiesige bekannte Schauspieler mit.

Die Marionetten haben sich vorgenommen zu beweisen, daß sie jetzt noch, ja mehr denn je lebens- und entwicklungsfähig sind. Möge es ihnen gelingen! Die Direktion.

Indische Miniaturenmalerei.

MAN unterscheidet in Indien zwei Schulen von Miniaturenmalerei, die Schule von Radschputana und die Mogulschule. Die erstere ist so benannt nach der gleichnamigen Provinz Nordwestindiens, die gleich den nordwestlichen Himalajaländern vorwiegend von den Radschputen (= Königssöhnen) bewohnt wird, Nachkommen der alten Kriegerkaste, die heute als Großgrundbesitzer und Ackerbauer unter ihren eigenen Fürsten leben. Sie sind die Nachkommen der alten arischen Eroberer Nordindiens. Ihre Malerei wird so genannt, weil sie an den Höfen ihrer Fürsten gepflegt wurde, wie die Mogulmalerei am Hofe der Großmoguls in Delhi und Agra. Doch wurde die Radschputmalerei nie eine ausgesprochene Hofkunst wie die Mogulmalerei, sondern wurzelte in der heimischen Religion und künstlerischen Tradition, die weit zurückreicht. Sie ist bodenständig, religiös, volkstümlich und echt indisch, wogegen die Mogulmalerei eine auf fremden Vorbildern fußende, künstlich gezüchtete, profane Hofkunst war. Sie ist auch nicht die einzige indische Malschule, sondern nur eine der vielen Fortsetzungen der alten klassischen buddhistischen und hinduistischen Kunst, allerdings die wichtigste.

Die Radschputmalerei zerfällt in zwei Gruppen, die Radschastani- und die Pahârîmalerei. Die erstere gehört dem bevölkerten Teil von Radschputana an (dessen nordwestlicher Teil Wüste ist), die zweite ist die in den nördlichen Gebirgsprovinzen von Dschammu, das schon in Kaschmir liegt, bis Almora gepflegte Malschule.

Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch zwischen den beiden Schulen nicht. Obwohl nun Radschastan seit mehr als tausend Jahren im Besitze der Radschputen und seine Malschule wahrscheinlich nicht viel jünger ist, haben sich bisher ältere Denkmäler als Manuskripte aus dem 16. und Bilder aus dem 17. Jahrhundert nicht gefunden. Schuld daran mag einerseits die Freude an der Erneuerung der Familienschätze durch fortgesetzte Kunstpflege, anderseits die unausgesetzten inneren Fehden sein, die häufig mit großen Zerstörungen endeten. Die nördlichen Gebirgsprovinzen wurden von den Radschputen erst Ende des 12. Jahrhunderts bezogen, als sie von den islamischen Eroberern aus ihren Hauptstädten Delhi, Adschmir usw. vertrieben wurden. Sie waren die Begründer der Pahârîschule, die wieder in die nördliche von Dschammu und die südlichere von Kangra zerfällt. Ohne uns bei den heute oft schwierigen Schulzuweisungen aufzuhalten, seien nur kurz die Wesenheiten der gesamten Radschputmalerei aufgezeigt.

Zunächst darf uns die verbreitete populäre Benennung nicht zu dem Irrtum verleiten, daß die Radschputmalerei ihrem Ursprung nach Miniatur- oder Buchmalerei war. Sie kam vielmehr von der Wandmalerei her und hatte ihre klassischen Vorbilder in den Grottentempeln von Adschanta, die über unsere Zeitrechnung zurückreichen, und anderen nicht mehr erhaltenen Wandmalereien. Die in den letzten Jahrzehnten aufgedeckten Freskomalereien des Tarimbeckens, die das erste Jahrtausend unserer Aera umfassen, geben uns eine Ahnung von der einstigen Verbreitung dieser Kunst auch in Indien. Zahlreiche literarische Quellen berichten von einstigen Bilderhallen und Galerien in Klöstern und Schlössern. Die Bilder sind Miniaturen nur an Größe, nicht in ihrer Gestaltung. Zehnfach vergrößert

zeigen sie erst die ihnen innewohnende monumentale Auffassung — und ihre Abstammung. Viele der erhaltenen Kartons wurden auch offenbar als Vorlagen für Wandgemälde hergestellt, wie ihre Größe beweist. Wandmalereien aus dem 17. Jahrhundert sind auch noch erhalten. Bücher wurden nur ganz ausnahmsweise illustriert, Regel war die Ausführung einer Anzahl von Einzelblättern, wenn eine Geschichte illustriert wurde.

Ein weiterer Beweis für den Ursprung dieser Malerei ist ihre Technik. Die Bilder werden in der Regel vom Anfang bis zum Ende mit dem Pinsel durchgeführt. Kohlenzeichnungen sind Ausnahmen. Bleistifte und Radiergummi waren in Indien unbekannt. Der Umriß wird mit roter oder schwarzer Farbe gezeichnet. Dann wird das Blatt mit Weiß gedeckt, sodaß die Umrisse nur noch durchscheinen. Der zweite Umriß folgt dann dem ersten, korrigiert aber dessen Fehler. Sodann wird der Hintergrund, Wolken und Landschaft, koloriert, die Figuren aber ausgespart. Zum Schluß erst kommen diese an die Reihe und werden nach der Bemalung nochmals sorgfältig konturiert. Eine ganz analoge Technik zeigen die Adschantafresken. Mit Recht weist Coomaraswamy darauf hin, daß diese Technik auch für die ägyptische und kretisch-mykenische Malerei charakteristisch ist, hier also wahrscheinlich eine asiatische Tradition maßgebend war, die sich in Indien bis in die neueste Zeit erhalten hat.

Alt und bodenständig wie die Technik sind auch die gegenständlichen Vorwürfe der Radschputmalerei. Sie liefern dem Kulturhistoriker eine Menge von kostbarem Material über die Sitten, Trachten und das tägliche Leben der Inder und führen uns mit ihrer Anschaulichkeit tief in den Geist altindischen

Lebens ein. Die Darstellung der Legenden des Krischna, des menschgewordenen Vischnu, war der bevorzugte Gegenstand dieser Malerei. Die Abenteuer dieses Hirtengottes boten den Malern willkommene Gelegenheit, die Liebe in allen Phasen und die Freuden des Hirtenlebens darzustellen. Der mit den Herden heimkehrende göttliche Hirte war ein besonders beliebter Gegenstand der Pahârîschule. Häufig erscheint er mit seiner Gattin Radha, sei es im häuslichen Glücke oder unter gemeinsamer Hülle vor dem Regen sich schützend in Liebesgespräch oder aber auch ihr einen Possen spielend. Ebenso beliebt ist seine Darstellung als Flötenspieler, umlauscht von Frauen und seinen Rindern. Prächtige Vorwürfe lieferten den Malern ferner die Erzählungen von Schiva und seiner Gattin Parvati, der Tochter des Himalaja, in ihren Bergen hausend, Bilder, in denen besonders die Landschaft zur Geltung kam. Auch Szenen aus den großen, bilderreichen Epen, dem Ramayana und Mahabharata wurden dargestellt. Direkt zu unserer Seele sprechen die Ragas und Raginis, Personifikationen von Melodien, die wohl zu den tiefsten und schönsten Schöpfungen indischer Malerei gehören. Von den Tieren sind die Kühe als Begleiter Krischnas die häufigsten und von unübertrefflicher Kunst der Darstellung. Sie finden ihre Gegenstücke wohl nur bei Breughel. Ebenso lebensvoll erscheinen die Elefanten. Dagegen stehen die weit schwieriger zu beobachtenden Affen, die die Ramayana-Illustrationen beleben, weit zurück. Ähnliches gilt von den Schlangen. Der Grund dafür liegt in der anthropozentrischen Weltanschauung der Inder, die auch einer hohen Entwicklung der Landschaftsmalerei hindernd im Wege stand. Was die Chinesen durch die Landschaft ausdrückten, stellten die Inder durch die menschliche Liebe dar. Hier finden wir alle Pha-

sen und Register angezogen, ein Gegenstand, der wiederum der chinesischen Malerei gänzlich unbekannt blieb.

Im Gegensatz nun zu dieser so vielseitigen, in all ihrer sakralen, philosophischen Tiefe nur Eingeweihten verständlichen, bodenständig indischen Radschputmalerei ist die Mogulkunst weltliche Hofkunst. Für sie allein paßt die Benennung «Miniaturenmalerei» ebenso wie für gewisse Seitentriebe der europäischen Malerei des 16.—19. Jahrhunderts. Den Grund für diese Schule legte Babar, der türkische Eroberer Indiens, der die afghanische Dynastie vertrieb und die Mogulherrschaft begründete (1526—1530). Er sammelte persische, illuminierte Handschriften und ließ sie kopieren. Unter Akbar (1556—1605) entstand schon eine Hofmalschule, die zuerst ganz unter persischem Einfluß stand. Perser der Herâtschule waren die ersten Lehrer, doch ist uns keiner mit Namen bekannt geworden. Erst Mitte des 17. Jahrhunderts zeichnet ein Künstler als Muhammad Nadir Samarkandi, doch sind seine Arbeiten ganz indisch. Die von Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, Tafel 178—183 abgebildeten Proben eines illuminierten Nizâmi der Akbarschule zeigen jedoch neben dem persischen auch deutlichen westeuropäischen, französischen oder vlämischen Einfluß in der Landschaft, deren eine wie eine Übertragung aus einem Livre d'heures anmutet. Auch die Reiterbildnisse des Schah Dschehan (1628—1659) und seiner Generäle sind ohne europäische Vorbilder undenkbar. Endlich dürften auch europäische Miniaturen den Anstoß zu der miniaturistischen Feinmalerei der Mogulporträts gegeben haben, denn die turkopersischen Bildnisse bieten doch eine andere Auffassung. Aufs deutlichste zeigen die beliebten Darstellungen der Durbars das Wesen dieser Hofmalerei und ihre Grenzen. Sie sind nichts ande-

res als eine Häufung von Bildnisköpfen und lassen jegliche kompositorische Fähigkeit vermissen. Ganz ähnliche halbpersische, halbeuropäische Produkte wurden im 16. Jahrhundert auch am osmanischen Hof in Konstantinopel erzeugt. Wenn nun aber am Mogulhofe besonders unter Aurangzib (1659—1707) schließlich doch eine eigenartig indische Malerei heranreifte, so lag der Grund dafür offenbar im Überwiegen von Künstlern, die aus der Radschputschule zum Hofdienste herangezogen wurden und schließlich der indischen Tradition wieder mehr Geltung verschafften.

Schon die Technik ist eine andere. Die erste Skizze wurde mit einem nur in Wasser getauchten Pinsel hergestellt, der auf dem Papier nur eine Spur zurückließ, die man mit Indischrot nachzog und dabei erste Fehler verbesserte. Dann folgte die Kolorierung und Abtönung, endlich die Schattierung von Gesicht, Händen, Füßen und Kleiderfalten. Um Relief zu geben, wurden verschiedene Farben nebeneinander gesetzt. Den Schlußakt bildete auch hier die abermalige Konturierung der Figuren mit Tinte. Die Empfindlichkeit des Papiers für die erste Wasserzeichnung erklärt sich durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche. Dem aus Bambus, Jute oder Baumwolle hergestellten Papier wurde eine emailartige Glätte gegeben, indem man es mit der Oberfläche auf einen polierten Stein legte und die Rückseite mit einem Polierinstrument bearbeitete. Eine zweite beliebte Technik war, die erste Skizze mit Indischrot ohne Klebstoff zu zeichnen, so daß die Farbe nach der Trocknung weggebürstet werden konnte und wieder nur eine schwache Spur zurückblieb, die dann mit Lampenschwarz nachgezogen wurde. Die Zeichnung wurde sodann bisweilen zart schattiert und einige Details mit Gold gehöht. Die Künstler brüsteten sich mit der Feinheit

ihrer Pinsel und die Probe höchster Kunstfertigkeit war die Vollendung der Details mit einem einhaarigen Pinsel, der für mikroskopische Tüpfelei und feinste Linien verwendet wurde. Havell vergleicht diese minutiösen Zeichnungen mit antiken Cameen.

Die dargestellten Gegenstände sind mannigfaltig, wie die Elemente, aus denen sich die Kultur am Mogulhofe zusammensetzte. Islamisches kreuzt sich mit Indischem, Persisches mit Chinesischem und Europäischem. Die in der islamisch-persischen Buchmalerei so beliebten Jagdszenen und Polospiele, aristokratische Vergnügungen des Hofes, kehren auch hier häufig wieder. Auch die Vorliebe für Gartenanlagen und Neubauten, die schon Babar auszeichnete, fand ihren bildlichen Niederschlag. Ein Hauptkontingent bildeten die Herrscherbildnisse von einfachen Porträtköpfen bis zu stolzen Reitergestalten, sowie die Bildnisse berühmter Richter und Staatsmänner. Die Maler übten sich, solche Porträts auswendig zu malen und pflegten stets mehrere zum Verkauf vorrätig zu haben. Zusammenkünfte von Herrschern, kaiserliche Reisen, Durbars gaben immer wieder Gelegenheit, die Bildniskunst zu zeigen.

Den Hof zierten natürlich auch schöne Frauen, die meist auf einer Terrasse mit Landschaftshintergrund sitzend gemalt wurden, ferner Tänzerinnen, Musikbanden und die hoffähigen Tiere, wovon Pferde, Elefanten, Jagdfalken oder seltene importierte Tiere, wie der Truthahn des Kaisers Dschehangir, den er selbst ausführlich beschrieb, porträtiert wurden. Aber auch die anderen Tiere des Landes wurden in ihrer ungezähmten Wildheit, im Dschungel dahinjagend und in ihren Kämpfen gern gezeichnet: Büffel, Rhinoceros, Himalajaschafe, Löwen, Tiger, Leoparden, Rebhühner, ja selbst Heuschrecken. Eine

büßende Magdalena mit assistierenden Engeln verrät deutlich ihr oberitalienisches Vorbild. Islamische Heilige und indische Asketen sind häufig. Einzig in ihrer Art aber ist wohl die im Burl. Mag. 1919 von Sir T. W. Arnold puplizierte Miniatur mit der Darstellung des Muhammed und seiner Familie und den vier ersten Kalifen, eine Szene, die in Persien kaum möglich gewesen wäre und von zeitweise starker Liberalität am Mogulhofe zeugt.

Zur objektiven Würdigung der indischen Malerei, besonders auch der Mogulkunst, bedarf es der einigermaßen richtigen Einstellung auf sie seitens des Beschauers. Wir dürfen nicht mit unserer herkömmlichen westeuropäischen Kritik an Werke herantreten, die ganz anders gewollt sind als etwa europäische Bilder. Der Unterschied beginnt schon beim Naturstudium. Die indischen Künstler pflegten nicht nach der Natur zu zeichnen, wie unsere, die sich vor das Objekt hinsetzen und es scheinbar — denn in Wahrheit kommen sie ja stets auch schon mit einer fertigen Manier zur Natur — möglichst genau abzeichnen, wie es ihnen auf der Netzhaut erscheint. Der Inder schaut sich die Natur vielmehr genau an, prägt ihre Erscheinung dem Gedächtnis ein und gibt dann sein Gedächtnisbild wieder. Ihm kommt es darauf an, die Dinge mit dem Geiste, nicht nur mit den Augen zu sehen, die Wesensqualität herauszuarbeiten, nicht nur die gewöhnliche Erscheinung der Dinge zu geben, die Bewegung und Eigenart einer Figur, sowie die besonders wertvollen Effekte der Landschaft zu gestalten und vor allem sich selbst mit der Seele der Natur, die er malt, zu identifizieren und ihr überall herrschendes harmonisches Gesetz offenbar zu machen (Havell, Indian Sculpture and Painting S. 223). Freilich ist das kein Impres-

Figur des Bastien

zum Mozartschen Singspiel Bastien und Bastienne

Für das Schweizer. Marionettentheater
entworfen von Paul Bodmer, ausgeführt
von Carl Fischer

sionismus, wie Havell meint, sondern Expressionismus. Deshalb finden auch indische Bilder und Skulpturen, die in diesem Geiste gemalt sind, trotz den fremden Gestalten den direkten Weg zu unserem Herzen. Diese idealen Forderungen werden in der Mogulmalerei nur ausnahmsweise erfüllt. Gute Techniker waren noch lange keine Künstler. Zwischen Kunst und Handwerk müssen wir auch in Indien unterscheiden. Sehr häufig wurden einfach fremde Gestalten von Vorlagen übernommen, sei es die typischen persischen oder europäische Landschaften, und indische Figuren hineingestellt. Auch unsere monokulare Zentralperspektive dürfen wir in indischen Bildern nicht suchen. Findet sie sich trotzdem, so beweist sie nur europäischen Einfluß. Der reinen indischen Malerei blieb sie stets fremd, ebenso wie der persischen und chinesischen. Denn sie ist eine europäische Konstruktion auf wissenschaftlicher Grundlage. In Asien sind für die räumliche Gestaltung andere Faktoren maßgebend, die hier nicht erörtert werden können. Sonnenschatten werden nicht gegeben, trotzdem aber der Eindruck der blendenden tropischen Helligkeit durch den Rhythmus der Farbenmusik und die ungebrochenen Farben erzeugt. Nur in den so beliebten und kaum von auswärts angeregten Nachtszenen konnte man sich der Wiedergabe des Schattenschlages in der unmittelbaren Nähe starker Lichtquellen, wie eines Lagerfeuers, nicht entziehen.

Zusammenfassend können wir die Mogulmalerei mit Coomaraswamy charakterisieren als eine weltlich, auf den Augenblick und bestimmte Persönlichkeiten gerichtete, die nicht eine Idealisierung des Lebens darstellt, sondern nur eine verfeinerte prächtige Seite des Lebens wiedergibt. Sie ist mehr dramatisch als episch, glänzend und anziehend, ohne jedoch die tieferen Quellen

des Lebens zu berühren. Ihre größten Erfolge erzielte sie in der Bildnismalerei und Darstellung des Hofpompes. In dieser Richtung ist sie auch ein kulturhistorisches Denkmal ersten Ranges. Neben der universalistischen indischen Malerei aber, die in der Radschputschule ihre letzte Renaissance erlebte, ist die Mogulmalerei nur eine künstliche Treibhauspflanze, die uns nichts von der tiefen esoterischen Kultur des alten indoarischen Volkes sagen kann. Ernst Diez, Wien.

Aus: Das »Graphische Kabinett«. VIII. Jahrgang der Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur. Heft 1. Januar 1923.